SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO V Nº 288 17 • 3 • 02

RADAR libros



PSICOGEOGRAFÍA: ILUSTRACIÓN DE UNA DERIVA

EL MUNDO DEL ESPECTÁCULO

El 1º de noviembre de 1994, **Guy Debord** se suicidaba, abandonando así un mundo que había detestado con todas sus fuerzas. Desde entonces, su pensamiento y el de los miembros de la Internacional Situacionista generan cada día nuevos adeptos. De los métodos de protesta de los movimientos "antiglobalización" a la extrema derecha que busca *aggiornar* sus teorías, pasando por la retórica de publicistas como Toscani (ex Benetton), la obra de Debord vive actualmente un proceso de instrumentalización y banalización.

POR ALEJO SCHAPIRE, DESDE PARÍS

"Después de la muerte de Debord, la conspiración de silencio fue reemplazada por una conspiración de habladurías. Asistimos a los homenajes más sorprendentes, a los vasallajes más inesperados, a las mezclas más extrañas", se queja el alemán Anselm Jappe en su insoslayable ensayo *Guy Debord* (2001(. Este fenómeno de asimilación, anticipado, temido y combatido por Debord, se desarrolla paralelamente a un creciente interés editorial por el autor de *La sociedad del espectáculo* y fundador de la Internacional Situacionista. En los últimos cinco años se han publicado más libros sobre el agitador francés que en las cuatro décadas anteriores. Al ya clásico libro de Jappe, se suman la biografía *Vie et mort de Guy Debord* de Christophe Bourseiller (1999), los dos primeros tomos que reúnen sus cartas, *Correspondance 1957-1960 y 1960-1964* (2001), y nuevos testimonios de sobrevivientes de la aventura situacionista.

ACHICAR LA POESÍA

A una edad en que los chicos juegan con autitos, el pequeño Guy, que nunca aprendería a manejar, tiene una pasión obsesiva: recortar personajes, aviones, barcos y luego pegarlos en un cuaderno. A los quince años, lo fascinan los nombres de las calles. Con una banda de amigos, recorre las arterias principales de Cannes y se divierte cambiando las placas de las calles, desorientando a los desprevenidos transeúntes. De algún modo, Guy Debord no haría otra cosa el resto de su vida.

La infancia es una de las tantas zonas oscuras que explora *Vie et mort de Guy Debord* de Christophe Bourseiller, especialista en vanguardias estéticas y políticas que reconstituye la vida de un personaje del que sólo se sabía lo que éste había querido que trascendiera. La entrevista con un medio hermano revela una familia burguesa con un padre muerto prematuramente, una madre ausente y un linaje para quien la guerra fueron unas largas vacaciones en la costa del sur. El perezoso alumno Debord brilla sólo por sus "cualidades innatas". Y si gana concursos radiofónicos nacionales de preguntas y respuestas lo debe a su cultura general, que tiene menos que ver con el colegio que con las lecturas extracurriculares de Rimbaud, Lautréamont y su modelo, Arthur Cravan (poeta, boxeador, aventurero, desertor y panfletario).

En 1951, a los diecinueve años, Debord se cruza con un personaje que marcaría su destino. Isidore Goldstein, alias Isou, es un rumano francófilo que ha logrado escapar de la persecución nazi. En 1942, este joven culto y ambicioso había concebido un nuevo movimiento artístico: el letrismo. En la práctica, el letrismo (heredero de la aventura simbolista) es una poesía sonora a base de consonantes "escupidas" y vocales aulladas. El objetivo de los letristas es destronar al dadaísmo y al surrealismo de André Breton –por quien sienten un odio edípico– que, poco a poco, entra en los templos burgueses del arte y la publicidad.

El letrismo alcanza la fama en 1950, cuando varios acólitos de Isou irrumpen, el día de Pascuas, en la Catedral de Nôtre-Dame. Disfrazado de cura, Michel Mourre, un antiguo dominico, se mezcla entre la multitud de devotos y empieza a leer una carta que acusa a la Iglesia de estafa, de lacra de Occidente, y clama la muerte de Dios. El arresto policial, que salva a los provocadores del linchamiento, le da al movimiento una sulfurosa reputación en toda la Rive Gauche. Cada vez más absorbido por una megalomanía con tendencias mesiánicas, Isou dirige su primera película, *Tratado de baba y de eternidad* (1951), un film que transpone las técnicas letristas al celuloide. Concretamente, es una hora y tres cuartos de imágenes de letristas superpuestas con documentales robados de la pesca de la sardina y del Partido Comunista Francés, con una banda de sonido desconectada de lo que se puede ver. Esta técnica, llamada "détournement", consiste en desviar el sentido original de imágenes y discursos para hacerles decir otra cosa. Isou decide viajar a Cannes para presentar su obra en el festival. Guy Debord, que había escuchado hablar del escándalo de Nôtre-Dame, aprovecha la ocasión para ponerse en contacto con la tribu letrista. El encuentro, decisivo, lo decide a mudarse a París.

ARTISTAS, LOCOS Y CRIMINALES

Debord no tarda en integrarse a la fauna del barrio latino. Pero, rápidamente, la repetición de los intentos por llamar la atención pierde efectividad. En 1952, hartos de un líder cada día más delirante y frívolo, varios de los miembros más jóvenes resuelven romper con Isou y formar una tendencia disidente, encabezada por Debord. Esta facción, bautizada Internacional Letrista, prefiere unir el letrismo a una crítica social de inspiración marxista. A Debord no le interesa buscar una nueva estética, para él es hora de aplicar la poesía a la realidad, "hacer de la vida el octavo arte".

El flamante jefe de la IL ordena politizar la acción y definir una estrategia centrada en la experiencia; la práctica debe preceder la teoría. Ese material empírico lo encuentran rodeándose de locos, delincuentes y bohemios. Entre ellos se cuentan René Leibé, quien para demostrar que nunca trabajará se deja crecer unas uñas de diez centímetros de largo. A principios de 1953, Debord escribe con una tiza sobre una pared de la rue de Seine "No trabajéis jamás", un *graffiti* que se haría popular quince años más tarde, durante los sucesos de mayo.

Recorrer las calles de París es una de las actividades favoritas de los letristas. El itinerario, dictado por la curiosidad y la pasión, sirve para apropiarse la ciudad. Este errar –que recuerda el de los personajes de *Rayuela*– se llama "deriva". Iván Chtcheglov, autor de un fallido atentado contra la Tour Eiffel, es el primero en publicar una teoría sobre "la deriva continua", que plantea una reformulación del urbanismo moderno. El concepto es luego ahondado en 1955 en una nota que firma Debord en la revista belga *Les Lèvres Nues*, donde se refiere por primera vez a una "psicogeografía". En la misma revista, Debord escribe: "Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se define como una técnica del pasaje precipitado a través de ambientes variados".

"Gozar sin trabas", "Consumid más, viviréis menos", "Urbanismo limpieza sexualidad", la mayoría de los slogans que tapizarían París en Mayo de 1968 salen de la cocina situacionista.

"Situacionistas": como al pasar, Debord inventa una palabra que tardaría un año en cargarse de significado.

El resultado de este análisis desemboca en un proyecto, el "urbanismo unitario", que aspira a expresar sensaciones y, sobre todo, a inventar nuevas pasiones. Esta concepción arquitectónica encuentra un eco en Cobra, un movimiento de artistas de Copenhague, Bruselas y Amsterdam (de donde el acrónimo). Asger Jorn, un pintor danés que vive en Italia, donde ha fundado el "Movimiento Internacional por un Bauhaus Imaginista", descubre el letrismo a través de la revista iconoclasta *Potlatch*, que dirigen Debord y sus cómplices. En julio de 1957, la IS y el MIBI se juntan en Cosio d'Arroscia y se fusionan en una nueva agrupación: la Internacional Situacionista.

UNA REVOLUCIÓN SILENCIOSA

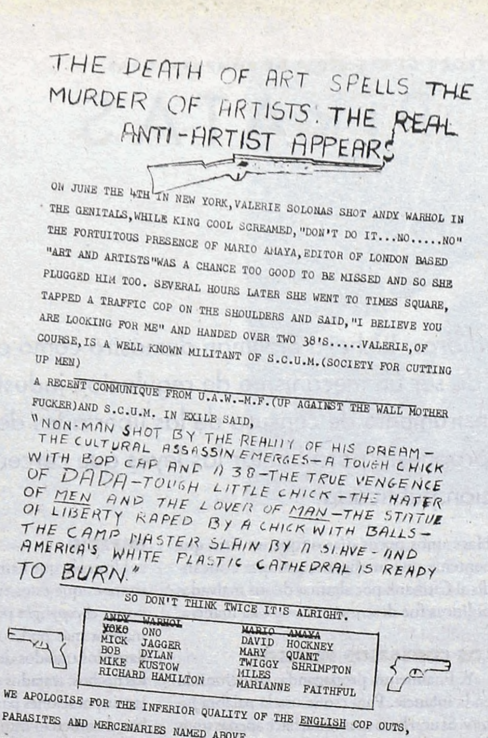
La IS reprocha a las formas artísticas anteriores, así como también a las fuerzas de la extrema izquierda, el no tener en cuenta el cambio tecnológico de mediados del siglo XX. Frente a los intelectuales, los situacionistas se consideran una vanguardia de la presencia, en oposición a la vanguardia de la ausencia, representada por Ionesco y Duras, que proponen una crítica vieja y puramente negativa, copiada de Dadá. Lo que los separa de los "artistas de la descomposición" es que "no queremos trabajar en el espectáculo sobre el fin del mundo sino en el fin del mundo del espectáculo".

Esta intransigencia es también política. Como explica Yan Ciret, crítico de la revista *Art Press*: "La actitud virulenta hacia el medio político e intelectual es uno de los rasgos principales de la IS. Esto la hará denunciar, desde el origen, a todos los grupúsculos izquierdistas maoístas, con la misma agresividad que al partido comunista, juzgado stalinista. Los situacionistas comprenden, inmediatamente, qué burocracia totalitaria se esconde detrás del maoísmo o lo que Debord va a llamar *lo espectacular concentrado*, es decir el stalinismo". Para ellos, contrariamente a los partidos de izquierda, China, Cuba o Vietnam del Norte no son más que el "capitalismo burocrático de Estado".

Otro aspecto que separa a la IS de comunistas y trotskistas es su oposición al trabajo. Para los *situs*, "el verdadero problema revolucionario es el del ocio". Por un lado descuentan que los problemas políticos y morales serán superados. Pero sobre todo observan cómo los Estados necesitan organizar el tiempo libre "con el embrutecimiento obligatorio de los estadios y de los programas televisivos".

Estamos en 1954. El primer proyecto *situ* es una vasta experimentación de los medios culturales para introducirse "en la batalla del ocio, el verdadero teatro de la lucha de clases". Los conceptos situacionistas de psicogeografía, urbanismo unitario y *détournement* son puestos al servicio del "hay que cambiar la vida" de Rimbaud. La IS recibe otro aporte capital, abriendo excepcionalmente sus puertas a un universitario, Henri Lefebvre, autor de *Crítica de la vida cotidiana*, una visión marxista independiente dentro de la corriente comunista francesa. Lefebvre defiende una tesis entonces original: la alienación económica no es la única alienación. Explica cómo la nueva tecnología, con la televisión a la cabeza, refuerza la pasividad del hombre cortándolo de la historia. Frente a esta no-participación y el espectáculo, la IS responde con una "ciencia de las situaciones".

Al mismo tiempo, otro rito importado de la IL se perpetúa en la IS: la exclusión. Aunque la edad promedio de los miembros de estos grupos es de 21 años, Debord impone un rigor que se traduce en la expulsión ante la menor falla. A lo largo de toda su vida, por razones políticas o personales, Debord echaría de su entorno a dos tercios de sus amigos, a veces sin explicaciones. "Es preferible cambiar de amigos que de ideas", decía. Debord no duda a la hora de expulsar a Juan Goytisolo por mundano y a Michèle Bernstein, su primera mujer, por cantar el himno israelí. Los *situs* no admi-


THE DEATH OF ART SPELLS THE MURDER OF ARTISTS. THE REAL ANTI-ARTIST APPEARS

ON JUNE THE 4TH IN NEW YORK, VALERIE SOLONAS SHOT ANDY WARHOL IN THE GENITALS, WHILE KING COOL SCREAMED, "DON'T DO IT...NO.....NO" THE FORTUITOUS PRESENCE OF MARIO AMAYA, EDITOR OF LONDON BASED "ART AND ARTISTS" WAS A CHANCE TOO GOOD TO BE MISSED AND SO SHE PLUGGED HIM TOO. SEVERAL HOURS LATER SHE WENT TO TIMES SQUARE, TAPPED A TRAFFIC COP ON THE SHOULDERS AND SAID, "I BELIEVE YOU ARE LOOKING FOR ME" AND HANDED OVER TWO 38'S.....VALERIE, OF COURSE, IS A WELL KNOWN MILITANT OF S.C.U.M. (SOCIETY FOR CUTTING UP MEN)

A RECENT COMMUNIQUE FROM U.A.W.-M.F. (UP AGAINST THE WALL MOTHER FUCKER) AND S.C.U.M. IN EXILE SAID,

"NON-MAN SHOT BY THE REALITY OF HIS DREAM - THE CULTURAL ASSASSIN EMERGES - A TOUGH CHICK WITH BOP CAP AND A 38 - THE TRUE VENGENCE OF DADA - TOUGH LITTLE CHICK - THE HATER OF MEN AND THE LOVER OF MAN - THE STATUE OF LIBERTY RAPED BY A CHICK WITH BALLS - THE CAMP MASTER SLAIN BY A SLAVE - AND AMERICA'S WHITE PLASTIC CATHEDRAL IS READY TO BURN."

SO DON'T THINK TWICE IT'S ALRIGHT.

ANDY WARHOL	MARIO AMAYA
YOKO ONO	DAVID HOCKNEY
MICK JAGGER	MARY QUANT
BOB DYLAN	TWIGGY SHRIMPTON
MIKE KUSTOW	MILES
RICHARD HAMILTON	MARIANNE FAITHFUL

WE APOLOGISE FOR THE INFERIOR QUALITY OF THE ENGLISH COP OUTS, PARASITES AND MERCENARIES NAMED ABOVE.

..........SISTERS FIGHT FOR FREEDOM..................

KING MOB
THE BLACK HAND GANG

DOCUMENTO DE LA AGRUPACIÓN KING MOB, ENROLADA EN LA FILIAL BRITÁNICA DE LA IS.

"Las revoluciones proletarias serán fiestas o no serán, porque la vida que anuncian está bajo el signo de la fiesta. El juego es la racionalidad última de esta fiesta, vivir sin tiempos muertos y gozar sin trabas son las únicas reglas que podrá reconocer."

ten más de una militancia a la vez. Los nuevos temas situacionistas son la autogestión generalizada, las huelgas salvajes y los Consejos Obreros.

Hacia 1965, la elaboración del análisis situacionista está terminada y es hora de pasar a la acción. Esta nueva fase nace en 1966 en lo que se conoce como "El escándalo de Estrasburgo". A principios de año, la IS se apodera de la Unión Sindical de Estudiantes Franceses de Estrasburgo. Mustapha Khayati, delegado de la IS, viaja a la Universidad del Este y, con el dinero del sindicato, publica un panfleto incendiario, *Sobre la miseria en el medio estudiantil*, que ridiculiza la mercancía cultural, la fascinación abstracta por el tercer mundo, la incapacidad para luchar en la vida real y lo que llaman la "sociedad espectacular mercantil". De Robbe-Grillet a Godard ("un producto como la Coca-Cola"), los *situs* se burlan de todo lo que es considerado hasta ese momento como vanguardista. Las últimas frases rezan: "Las revoluciones proletarias serán fiestas o no serán, porque la vida que anuncian está bajo el signo de la fiesta. El juego es la racionalidad última de esta fiesta, vivir sin tiempos muertos y gozar sin trabas son las únicas reglas que podrá reconocer". "Gozar sin trabas", "Consumid más, viviréis menos", "Urbanismo limpieza sexualidad", la mayoría de los slogans que tapizarían dos años más tarde los muros de París, salen de la cocina situacionista. Nadie como la IS anticipó el Mayo Francés.

DAS KAPITAL

"Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... lo que es 'sagrado' para él no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad. Mejor aún: lo sagrado aumenta a sus ojos a medida que disminuye la verdad y crece la ilusión, hasta el punto de que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado." No, no se trata de un comentario de los *realities shows*. La cita, de Feuerbach, es el epígrafe de *La sociedad del espectáculo*, publicado en 1967.

A través de 221 aforismos, Debord describe la última fase del capitalismo. Utiliza un estilo efectivo, gracias al contraste entre su prosa clásica, pausada, y el hedonismo y el ardor revolucionario que exalta. Su libro más leído (estratégicamente, Debord deja libre el derecho de copia y reproducción) usa constantemente la paráfrasis, empezando por las primeras líneas de *El capital*, de las que sólo cambia la palabra "capital" por "espectáculo" porque, según su tesis 34: "El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen". Para Debord, "el espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre personas, mediatizada por las imágenes". Luego de haber transformado el ser entener, el espectáculo opera una degradación suplementaria: del tener al parecer.

La sociedad de Debord, como *Le traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* del situacionista belga Vaneigem, del mismo año, se convierten en una suerte de biblia libertaria detrás de las barricadas en Mayo del '68.

La reputación de los situacionistas es tal que en toda Europa y EE.UU. surgen militantes *pro-situs*. Pero, contrariamente a los partidos que hacen proselitismo, la IS rechaza a quienes quieren ingresar en sus filas. Siempre mantendrá cierta distancia elitista, para servir únicamente como detonador. "Lo que habíamos entendido, no fuimos a decirlo a la televisión. No aspiramos a los subsidios de la investigación científica, ni a los elogios de los diarios. Nosotros llevamos el aceite ahí donde estaba el fuego", diría Debord.

Además, adentro de la organización las exclusiones se multiplican. En abril de 1972, la IS es declarada oficialmente muerta. Las razones de esta disolución se detallan en *La véritable scicion dans la IS*, escrito por Debord y el italiano Gian-Franco Sanguinetti. En este texto, los autores explican los problemas internos del movimiento y afirman que sus ideas ya han sido diseminadas por el mundo, dando por terminada su razón de ser.

EL BANQUERO ANARQUISTA

Mientras el mito Debord empieza a tomar forma, éste hace una versión cinematográfica de *La sociedad del espectáculo*, seguido de un cortometraje para responder a las críticas de su película. Para Debord comienza una nueva etapa. En 1971 conoce a Gérard Lebovici, una suerte de banquero anarquista, un productor de cine que, pese a ser el hombre más exitoso del *milieu*, odia su trabajo. Fascinado por Debord, Lebovici crea *Champ Libre*, una editorial no comercial que publica sólo lecturas radicales, empezando por una reedición de *La sociedad del espectáculo*. Debord, que se ha vuelto a casar con la eurasiática Alice Becker-Ho, dirige de lejos la línea editorial de la empresa, publicando entre otros a Clausewitz, Baltasar Gracián y Jorge Manrique, que traduce personalmente al francés. El resto del tiempo viaja por Europa, sobre todo a España e Italia. En 1978 filma en Venecia *In girum imus nocte et consumimur igni* (palíndromo que en latín quiere decir "van dando vueltas en la noche y son devorados por el fuego"), una autobiografía, completada más tarde por los dos tomos de *Panegírico* (ver *Radarlibros* del 14 de enero de 2001).

El 5 de marzo de 1984 Lebovici aparece asesinado en un estacionamiento. El crimen jamás será esclarecido, pero la prensa amarilla acusa a Debord, a quien trata de oscuro gurú. Éste se defenderá de sus detractores escribiendo *Consideraciones sobre el asesinato de Gérard Lebovici* (1985). La responsabilidad del *maître à penser* es descartada por la policía, pero la noticia agrava el alcoholismo de Debord. En 1988 escribe *Comentarios sobre "La sociedad del espectáculo"*, donde, ante la incredulidad general, anuncia la caída de los regímenes de Europa del este. En esta obra, la más pesimista, aparecen además sus últimas preocupaciones: la manipulación de los servicios secretos a los que, entre otras cosas, acusa de dirigir las Brigadas Rojas, cosa que más tarde será probada. Al mismo tiempo anticipa la fusión de lo espectacular concentrado (sociedad soviética) y lo espectacular difuso (democracias representativas) en un espectacular integrado, una dictadura que usa el espectáculo haciéndose más presente cuando menos se la ve.

En sus últimos días, Debord se interesa en la ecología y en la desinformación, llegando a una paranoia compartida por varios de los mejores escritores norteamericanos actuales. Esta desesperanza es acompañada por una enfermedad ligada a su dependencia alcohólica. El 30 de noviembre de 1994, con 62 años, luego de avisar a su entorno, Guy Debord se pega un tiro en el corazón con una carabina. Un mes más tarde, el hombre que nunca dio un reportaje ni fue a la televisión aparecía en un documental difundido por Canal +. La recuperación había comenzado. ♣

DESPUÉS DE DEBORD

La herencia de Debord es ambigua. Por un lado, la periodista canadiense Naomi Klein explica en *No Logo* cómo varias organizaciones anglosajonas antiglobalización utilizan el "bricolage punk" de los *situs* para *détourner* la publicidad. Los italianos del grupo Luther Blisset lo toman como su mentor. En EE.UU., donde mayor impacto parece haber tenido la experiencia situacionista, el ensayo de Greil Marcus *Lipstick Traces* (que coloca al punk en la estela del situacionismo europeo), se convierte en un best-seller. El PART, movimiento de los sin tierra, en Brasil, o José Bové, líder de la Confédération Campesina en Francia, se refieren a las ideas de Debord. Lo mismo hace la asociación gay Act-up París. Pero del otro lado del espectro político, Christophe Bourseiller señala que la extrema derecha y los negacionistas invocan al mismo autor para alimentar su teoría de un complot sionista mundial o defender a Saddam Hussein. Aunque basta retomar la lectura de *La sociedad del espectáculo* para comprobar que estas filiaciones promiscuas poco tienen que ver con una crítica que, por su lucidez y su sed de absoluto, permanece indómita. La historia del legado de Debord no hace más que empezar a escribirse.

Gran parte de la documentación situacionista (y algunos artículos críticos) se encuentra disponible en Internet en castellano, incluyendo la versión completa de *La sociedad del espectáculo* traducida. El sitio www.sindominio.net/ash contiene, además, vínculos a las principales páginas en relación con el movimiento, una de las más completas de las cuales es www.chez.com/debordiana.

NOTICIAS DEL MUNDO

ARGENTINA POTENCIA. Tal vez ganemos el Oscar, tal vez ganemos el Mundial de fútbol. Ya ganamos el Premio Alfaguara de Novela y arrasamos en los premios de la edición 2002 de Casa de las Américas. En ese certamen cubano, la Argentina se llevó el primer premio en novela (*Plop* de Rafael Pinedo) y dos menciones, y los premios de literatura infantil y juvenil. Miguel Bonasso obtuvo el galardón honorífico "José María Arguedas". Mientras tanto, los jóvenes argentinos hacen cola en los consulados. Ingratos: ellos se lo pierden.

ABC1. La paquetérrima Universidad de San Andrés organiza, juntamente con la Universidad de Maryland, un simposio sobre "(In)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana". El encuentro se realizará en el campus de la Universidad de San Andrés (Vito Dumas 284, Victoria, Prov. de Buenos Aires) y en el Malba (Figueroa Alcorta 3415). Participarán Eduardo Zimmermann, Florencia Garramuño, Idelber Avelar, Graciela Montaldo, Gabriela Nouzeilles, Alvaro Fernández Bravo, Alejandra Laera, Laura Isola, Alejandro Grimson, Mary Pratt, Nelly Richard, Beatriz Resende, Flora Süssekind, Gonzalo Aguilar, David Oubiña, Julio Ramos, Raúl Antelo y Saúl Sosnowski, entre otros especialistas internacionales. Informes adicionales en la Universidad de San Andrés.

PREMIO. La Association of Latin American Art, miembro del College Art Association (la institución que reúne a los historiadores de arte de todo el mundo), premió con fondos provistos por la Arvey Foundation al libro *Vanguardia, internacionalismo y política* de la investigadora argentina Andrea Giunta como el mejor libro sobre arte latinoamericano publicado el año pasado. Nuestras felicitaciones a la autora y a editorial Paidós.

ENCUENTRO. La Embajada de Chile y el Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires presentarán el próximo 20 de marzo a las 19.30 la mesa redonda sobre "Función de la Crítica" de la que participarán Nelly Richard, Leonidas Morales, Nora Domínguez y Nicolás Casullo. El evento se llevará a cabo en la sede de la Misión Diplomática chilena.

ANIVERSARIO. Con un concierto (el "Réquiem" de Mozart) y un seminario dedicado a su vida y obra, comenzaron el 10 de marzo las celebraciones por el centenario del nacimiento del poeta español Luis Cernuda. Aunque la fecha se cumplirá el 21 de septiembre, hasta entonces se dedicarán diversos homenajes al creador nacido en Sevilla en 1902, en cuya obra estuvo siempre presente el conflicto entre la realidad y el deseo. Cernuda murió en México en 1963. *Un río, un amor*, *Los placeres prohibidos*, *Donde habite el olvido* son títulos de sus principales obras previas a *La realidad y el deseo*, denominación general bajo la cual puso todo el resto de su obra.

MISTER X. Estudiosos de la historia afroamericana están luchando para impedir la subasta de unos documentos (que incluyen anotaciones, un ejemplar del *Corán* y otros papeles) del líder radical negro Malcom X, descubiertos recientemente. La idea de que los documentos –que comprenden muchos diarios de los viajes de Malcolm X a Africa antes de ser asesinado en febrero de 1965– se dispersen en manos privadas alarmó a los historiadores y a los familiares del activista. El próximo 20 de marzo se formalizará la subasta, cuyas condiciones pueden verse en la página de Internet eBay.

COPYRIGHT Y GLOBALIZACIÓN EN LA ÉPOCA DE LAS REDES DE COMPUTADORAS

UNA DE PIRATAS

En la edición anterior de *Radarlibros*, Richard Stallman demostró cómo el *copyright* había pasado, históricamente, de ser un mecanismo de regulación industrial a convertirse en un draconiano instrumento de censura de las libertades del público. En esta segunda entrega, una propuesta para limitar las leyes que cercenan la libertad de modificar y copiar información publicada.

POR RICHARD STALLMAN

Los Estados Unidos no son el primer país en considerar prioritaria la restricción de la copia de la información publicada. El tema fue muy importante para la Unión Soviética, donde el copiado y redistribución no autorizados eran conocidos como *Samizdat*. Para erradicarlo se desarrollaron una serie de métodos: primero, guardias vigilando cada pieza de equipamiento copiador para verificar qué es lo que copiaba la gente e impedirle hacer copias prohibidas. Segundo, duros castigos para cualquiera que hiciera copias prohibidas. Tercero, el uso de informantes que delataran sus vecinos y compañeros a la policía de la información. Cuarto, responsabilidad colectiva: "¡Tú! ¡Tú vas a vigilar a ese grupo! Si pesco a cualquiera de ellos haciendo copias prohibidas, irás a prisión. Así que, vigílalos bien". Y quinto, propaganda: desde la niñez se intentaba convencer a todos de que sólo un horrible enemigo del pueblo podría perpetrar el copiado prohibido.

SAMIZDAT, V. 2.0

Ahora, los Estados Unidos están usando todos estos métodos. Primero, guardias vigilando el equipamiento. Bueno, en las tiendas de copiado hay guardias que verifican qué copias. Pero emplear guardias humanos para vigilar qué copia uno en su computadora sería demasiado caro. Entonces se instrumentan guardias robot. Ése es el propósito del Digital Millennium Copyright Act. Este *software* se instala en tu computadora y es la única manera de impedir que copies cierta información a la que has accedido. Ahora hay un plan para introducir este *software* en cada disco rígido, de modo que habría archivos en tu disco rígido a los que ni siquiera podrías acceder, excepto obteniendo permiso de algún servidor de red. Y esquivar el *software* guardián o aun decirle a otra gente cómo esquivarlo sería un delito.

Segundo, duros castigos. Hace unos pocos años, si uno hacía una copia de algo y la entregaba a sus amigos, sólo para ayudarlos, esto no era considerado un delito (nunca algo semejante había sido un delito en los Estados Unidos). Entonces eso fue penalizado: uno puede ir a prisión durante años por compartir algo con su vecino.

Tercero, informantes. Habrán visto los anuncios en la TV y los anuncios en los subterráneos de Boston, por ejemplo, pidiéndole a la gente que delate a sus compañeros de trabajo a la policía de la información, que oficialmente se llama Software Publishers Association.

Cuarto, responsabilidad colectiva. En los Estados Unidos, esto se ha hecho mediante el alistamiento de los proveedores de Internet (ISP), haciéndolos legalmente responsables de todo lo que sus clientes publiquen. El único modo en que pueden evitar que se los considere responsables es si siguen invariablemente el procedimiento de desconectar o remover la información en menos de dos semanas luego de una queja. Hace unos pocos días oí que un sitio que contenía una inteligente protesta criticando al Citibank por algunas de sus malvadas políticas fue desconectado de esta manera.

LOS CORSARIOS BLANCOS

Y, finalmente, propaganda, comenzando en la infancia. Para eso se usa la palabra *pirata*. Si uno hace memoria, hace apenas unos pocos años el término "pirata" se aplicaba a los editores que no pagaban al autor sus derechos. Pero ahora el sentido de la palabra ha sido completamente dado vuelta y se aplica a los miembros del público que escapan al control del editor. Se usa el término "pirata" para convencer a la gente de que sólo un malvado enemigo del pueblo podría practicar el copiado prohibido. De hecho, la palabra insinúa que compartir algo con un vecino es el equivalente moral de atacar un barco. Espero que no estén de acuerdo con este uso de la palabra y que, por lo tanto, se rehúsen a usarla en ese sentido. Así que los editores están pagando leyes para darse más poder a sí mismos. Además, están extendiendo los plazos de duración del *copyright*. Así, el resultado es que el *copyright* dura nominalmente un cierto período de tiempo y cualquier *copyright* dado va a expirar nominalmente algún día. Pero, en los hechos, ese momento de expiración nunca llega porque cada *copyright* se extiende por veinte años cada veinte años. Entonces, nada caerá en dominio público alguna vez. Esta política ha sido llamada el "plan del *copyright* perpetuo a plazos" (*Perpetual copyright on the installment plan*). La ley que en 1998 extendió el *copyright* por veinte años se conoce como "Mickey Mouse Copyright Extension Act", porque uno de los principales auspiciantes de esta ley fue Disney, corporación que se dio cuenta de que el *copyright* sobre Mickey Mouse iba a caducar, cosa que ellos prefieren que no suceda nunca.

GLOBALIZACIÓN Y SISTEMA JURÍDICO

El título original de esta charla era supuestamente "*Copyright* y Globalización". La globalización está compuesta de un conjunto de políticas que se hacen en nombre de la eficiencia económica o los así llamados tratados de libre comercio, los cuales realmente están diseñados para darles a las corporaciones mayor poder sobre leyes y políticas. No son realmente tratados sobre libre comercio sino sobre transferencia de poder: se trata de limitar el poder de los ciudadanos de cualquier país para dictarse leyes que, acaso, pudieran considerar sus propios intereses, y dar ese poder a las corporaciones.

La democracia es el problema, y estos tratados están diseñados para resolverlo. Por ejemplo, el Nafta contiene, de hecho, disposiciones que permiten a las corporaciones obligar a otro gobierno a que se deshaga de una ley que éstas creen que interfiere con sus beneficios. Entonces, las compañías extranjeras tienen más poder que los ciudadanos del propio país.

IMPERIO

Una cosa que hemos visto en los años noventa es que estos tratados empiezan a imponer el *copyright* por todo el mundo, y de manera más poderosa y restrictiva. Los así llamados tratados de libre comercio son, en los hechos, tratados de comercio usados por las corporaciones para obtener el control sobre el comercio mundial.

Cuando Estados Unidos era, en el siglo XIX, un país en desarrollo, no reconocía *copyrights* extranjeros. Fue una decisión inteligente. Se entendía que reconocer *copyrights* extranjeros habría significado una transferencia de recursos hacia el exterior. La misma lógica se aplicaría hoy a los países en desarrollo, pero los Estados Unidos tienen suficiente poder para obligarlos a ir en contra de sus propios intereses. De hecho, es un error hablar de los intereses de los países en este contexto. En efecto, estoy seguro de que la mayoría de ustedes han oído la falacia de juzgar el interés público mediante la suma de la riqueza de todos. Si los trabajadores de los Estados Unidos perdieran mil millones de dólares mientras Bill Gates ganase dos milmillones, ¿estarían los norteamericanos mejor? Si uno ve sólo la cifra total, parece que es bueno. Sin embargo, este ejemplo muestra que el total es una manera incorrecta de juzgar, pues Bill Gates no necesita realmente otros dos mil millones, pero la pérdida de mil millones puede ser decisiva y dolorosa para otra gente que no tiene tanto para empezar. Así que aplicar esa falacia es una excusa para hacernos ignorar el efecto de la distribución de la riqueza, y si es que el tratado va a aumentar la disparidad, como ha hecho en los Estados Unidos.

Hace apenas unos pocos años
tor sus derechos. Pero ahora e
"pirata" para convencer a la
practicar el copiado prohibido
equivalente moral de atacar u

No son realmente los intereses de Estados Unidos los que se defienden al imponer el *copyright* alrededor del mundo. Son los intereses de ciertos propietarios de corporaciones, muchas de las cuales están en los Estados Unidos y algunas de las cuales están en otros países. Pero en ningún sentido se defiende el interés público.

¿POR DÓNDE EMPEZAR?

Ahora bien, ¿qué tendría sentido hacer? Si creemos que la meta declarada del *copyright* es promover el progreso, ¿qué política sería inteligente implementar en la era de las redes de computadoras? En vez de incrementar los poderes del *copyright*, tenemos que disminuirlos tanto como para darle al público cierta libertad para que pueda hacer uso de los beneficios de la tecnología digital. Pero, ¿qué tan lejos debe ir eso? Es una pregunta interesante porque no creo que debamos

NOTICIAS DEL MUNDO

ARGENTINA POTENCIA. Tal vez ganemos el Oscar, tal vez ganemos el Mundial de fútbol. Ya ganamos el Premio Alfaguara de Novela y arrasamos en los premios de la edición 2002 de Casa de las Américas. En ese certamen cubano, la Argentina se llevó el primer premio en novela (*Plop* de Rafael Pinedo) y dos menciones, y los premios de literatura infantil y juvenil. Miguel Bonasso obtuvo el galardón honorífico "José María Arguedas". Mientras tanto, los jóvenes argentinos hacen cola en los consulados. Ingratos: ellos se lo pierden.

ABC1. La paquetérrima Universidad de San Andrés organiza, juntamente con la Universidad de Maryland, un simposio sobre "(In)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana". El encuentro se realizará en el campus de la Universidad de San Andrés (Vito Dumas 284, Victoria, Prov. de Buenos Aires) y en el Malba (Figueroa Alcorta 3415). Participarán Eduardo Zimmermann, Florencia Garramuño, Idelber Avelar, Graciela Montaldo, Gabriela Nouzeilles, Alvaro Fernández Bravo, Alejandra Laera, Laura Isola, Alejandro Grimson, Mary Pratt, Nelly Richard, Beatriz Resende, Flora Süssekind, Gonzalo Aguilar, David Oubiña, Julio Ramos, Raúl Antelo y Saúl Sosnowski, entre otros especialistas internacionales. Informes adicionales en la Universidad de San Andrés.

PREMIO. La Association of Latin American Art, miembro del College Art Association (la institución que reúne a los historiadores de arte de todo el mundo), premió con fondos provistos por la Arvey Foundation al libro *Vanguardia, internacionalismo y política* de la investigadora argentina Andrea Giunta como el mejor libro sobre arte latinoamericano publicado el año pasado. Nuestras felicitaciones a la autora y a editorial Paidós.

ENCUENTRO. La Embajada de Chile y el Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires presentarán el próximo 20 de marzo a las 19.30 la mesa redonda sobre "Función de la Crítica" de la que participarán Nelly Richard, Leonidas Morales, Nora Domínguez y Nicolás Casullo. El evento se llevará a cabo en la sede de la Misión Diplomática chilena.

ANIVERSARIO. Con un concierto (el "Réquiem" de Mozart) y un seminario dedicado a su vida y obra, comenzaron el 10 de marzo las celebraciones por el centenario del nacimiento del poeta español Luis Cernuda. Aunque la fecha se cumplirá el 21 de septiembre, hasta entonces se dedicarán diversos homenajes al creador nacido en Sevilla en 1902, en cuya obra estuvo siempre presente el conflicto entre la realidad y el deseo. Cernuda murió en México en 1963. *Un río, un amor, Los placeres prohibidos, Donde habite el olvido* son títulos de sus principales obras previas a *La realidad y el deseo*, denominación general bajo la cual puso todo el resto de su obra.

MISTER X. Estudiosos de la historia afroamericana están luchando para impedir la subasta de unos documentos (que incluyen anotaciones, un ejemplar del *Corán* y otros papeles) del líder radical negro Malcom X, descubiertos recientemente. La idea de que los documentos –que comprenden muchos diarios de los viajes de Malcolm X a Africa antes de ser asesinado en febrero de 1965– se dispersen en manos privadas alarmó a los historiadores y a los familiares del activista. El próximo 20 de marzo se formalizará la subasta, cuyas condiciones pueden verse en la página de Internet eBay.

COPYRIGHT Y GLOBALIZACIÓN EN LA ÉPOCA DE LAS REDES DE COMPUTADORAS

UNA DE PIRATAS

En la edición anterior de *Radarlibros*, Richard Stallman demostró cómo el *copyright* había pasado, históricamente, de ser un mecanismo de regulación industrial a convertirse en un draconiano instrumento de censura de las libertades del público. En esta segunda entrega, una propuesta para limitar las leyes que cercenan la libertad de modificar y copiar información publicada.

POR RICHARD STALLMAN

Los Estados Unidos no son el primer país en considerar prioritaria la restricción de la copia de la información publicada. El tema fue muy importante para la Unión Soviética, donde el copiado y redistribución no autorizados eran conocidos como *Samizdat*. Para erradicarlo se desarrollaron una serie de métodos: primero, guardias vigilando cada pieza de equipamiento copiador para verificar qué es lo que copiaba la gente e impedirle hacer copias prohibidas. Segundo, duros castigos para cualquiera que hiciera copias prohibidas. Tercero, el uso de informantes que delataran sus vecinos y compañeros a la policía de la información. Cuarto, responsabilidad colectiva: "¡Tú! ¡Tú vas a vigilar a ese grupo! Si pesco a cualquiera de ellos haciendo copias prohibidas, irás a prisión. Así que, vigílalos bien". Y quinto, propaganda: desde la niñez se intentaba convencer a todos de que sólo un horrible enemigo del pueblo podría perpetrar el copiado prohibido.

SAMIZDAT, V. 2.0

Ahora, los Estados Unidos están usando todos estos métodos. Primero, guardias vigilando el equipamiento. Bueno, en las tiendas de copiado hay guardias que verifican qué copias. Pero emplear guardias humanos para vigilar qué copia uno en su computadora sería demasiado caro. Entonces se instrumentan guardias robot. Ése es el propósito del Digital Millennium Copyright Act. Este *software* se instala en tu computadora y es la única manera de impedir que copies cierta información a la que has accedido. Ahora hay un plan para introducir este *software* en cada disco rígido, de modo que habría archivos en tu disco rígido a los que ni siquiera podrías acceder, excepto obteniendo permiso de algún servidor de red. Y esquivar el *software* guardián o aun decirle a otra gente cómo esquivarlo sería un delito.

Segundo, duros castigos. Hace unos pocos años, si uno hacía una copia de algo y la entregaba a sus amigos, sólo para ayudarlos, esto no era considerado un delito (nunca algo semejante había sido un delito en los Estados Unidos). Entonces eso fue penalizado: uno puede ir a prisión durante años por compartir algo con su vecino.

Tercero, informantes. Habrán visto los anuncios en la TV y los anuncios en los subterráneos de Boston, por ejemplo, pidiéndole a la gente que delate a sus compañeros de trabajo a la policía de la información, que oficialmente se llama Software Publishers Association.

Cuarto, responsabilidad colectiva. En los Estados Unidos, esto se ha hecho mediante el alistamiento de los proveedores de Internet (ISP), haciéndolos legalmente responsables de todo lo que sus clientes publiquen. El único modo en que pueden evitar que se los considere responsables es si siguen invariablemente el procedimiento de desconectar o remover la información en menos de dos semanas luego de una queja. Hace unos pocos días oí que un sitio que contenía una inteligente protesta criticando al Citibank por algunas de sus malvadas políticas fue desconectado de esta manera.

LOS CORSARIOS BLANCOS

Y, finalmente, propaganda, comenzando en la infancia. Para eso se usa la palabra *pirata*. Si uno hace memoria, hace apenas unos pocos años el término "pirata" se aplicaba a los editores que no pagaban al autor sus derechos. Pero ahora el sentido de la palabra ha sido completamente dado vuelta y se aplica a los miembros del público que escapan al control del editor. Se usa el término "pirata" para convencer a la gente de que sólo un malvado enemigo del pueblo podría practicar el copiado prohibido. De hecho, la palabra insinúa que compartir algo con un vecino es el equivalente moral de atacar un barco. Espero que no estén de acuerdo con este uso de la palabra y que, por lo tanto, se rehúsen a usarla en ese sentido. Así que los editores están pagando leyes para darse más poder a sí mismos. Además, están extendiendo los plazos de duración del *copyright*. Así, el resultado es que el *copyright* dura nominalmente un cierto período de tiempo y cualquier *copyright* dado va a expirar nominalmente algún día. Pero, en los hechos, ese momento de expiración nunca llega porque cada *copyright* se extiende por veinte años cada veinte años. Entonces, nada caerá en dominio público alguna vez. Esta política ha sido llamada el "plan del *copyright* perpetuo a plazos" (*Perpetual copyright on the installment plan*). La ley que en 1998 extendió el *copyright* por veinte años se conoce como "Mickey Mouse Copyright Extension Act", porque uno de los principales auspiciantes de esta ley fue Disney, corporación que se dio cuenta de que el *copyright* sobre Mickey Mouse iba a caducar, cosa que ellos prefieren que no suceda nunca.

GLOBALIZACIÓN Y SISTEMA JURÍDICO

El título original de esta charla era supuestamente "*Copyright* y Globalización". La globalización está compuesta de un conjunto de políticas que se hacen en nombre de la eficiencia económica o los así llamados tratados de libre comercio, los cuales realmente están diseñados para darles a las corporaciones mayor poder sobre leyes y políticas. No son realmente tratados sobre libre comercio sino sobre transferencia de poder: se trata de limitar el poder de los ciudadanos de cualquier país para dictarse leyes que, acaso, pudieran considerar sus propios intereses, y dar ese poder a las corporaciones.

La democracia es el problema, y estos tratados están diseñados para resolverlo. Por ejemplo, el Nafta contiene, de hecho, disposiciones que permiten a las corporaciones obligar a otro gobierno a que se deshaga de una ley que éstas creen que interfiere con sus beneficios. Entonces, las compañías extranjeras tienen más poder que los ciudadanos del propio país.

> Hace apenas unos pocos años, "pirata" se aplicaba a los editores que no pagaban al autor sus derechos. Pero ahora el sentido ha sido completamente dado vuelta y se usa "pirata" para convencer a la gente de que sólo un malvado enemigo del pueblo podría practicar el copiado prohibido, insinuando que compartir algo con un vecino es el equivalente moral de atacar un barco.

IMPERIO

Una cosa que hemos visto en los años noventa es que estos tratados empiezan a imponer el *copyright* por todo el mundo, y de manera más poderosa y restrictiva. Los así llamados tratados de libre comercio son, en los hechos, tratados de comercio usados por las corporaciones para obtener el control sobre el comercio mundial.

Cuando Estados Unidos era, en el siglo XIX, un país en desarrollo, no reconocía *copyrights* extranjeros. Fue una decisión inteligente. Se entendía que reconocer *copyrights* extranjeros habría significado una transferencia de recursos hacia el exterior. La misma lógica se aplicaría hoy a los países en desarrollo, pero los Estados Unidos tienen suficiente poder para obligarlos a ir en contra de sus propios intereses. De hecho, es un error hablar de los intereses de los países en este contexto. En efecto, estoy seguro de que la mayoría de ustedes han oído la falacia de juzgar el interés público mediante la suma de la riqueza de todos. Si los trabajadores de los Estados Unidos perdieran mil millones de dólares mientras Bill Gates ganase dos milmillones, ¿estarían los norteamericanos mejor? Si uno ve sólo la cifra total, parece que es bueno. Sin embargo, este ejemplo muestra que el total es una manera incorrecta de juzgar, pues Bill Gates no necesita realmente otros dos mil millones, pero la pérdida de mil millones puede ser decisiva y dolorosa para otra gente que no tiene tanto para empezar. Así que aplicar esa falacia es una excusa para hacernos ignorar el efecto de la distribución de la riqueza, y si es que el tratado va a aumentar la disparidad, como ha hecho en los Estados Unidos.

No son realmente los intereses de Estados Unidos los que se defienden al imponer el *copyright* alrededor del mundo. Son los intereses de ciertos propietarios de corporaciones, muchas de las cuales están en los Estados Unidos y algunas de las cuales están en otros países. Pero en ningún sentido se defiende el interés público.

¿POR DÓNDE EMPEZAR?

Ahora bien, ¿qué tendría sentido hacer? Si creemos que la meta declarada del *copyright* es promover el progreso, ¿qué política sería inteligente implementar en la era de las redes de computadoras? En vez de incrementar los poderes del *copyright*, tenemos que disminuirlos tanto como para darle al público cierta libertad para que pueda hacer uso de los beneficios de la tecnología digital. Pero, ¿qué tan lejos debe ir eso? Es una pregunta interesante porque no creo que debamos abolir totalmente el *copyright*. Para pensar inteligentemente, lo primero que debemos reconocer es que no hay razón para tener una política uniforme de *copyright* en relación con todo tipo de información.

De hecho, no es ése el caso actualmente porque hay un montón de excepciones. La música es tratada de manera muy diferente por la ley de *copyright*. Pero la arbitraria insistencia en la necesidad de uniformar el tratamiento es esgrimida por los editores astutamente. Ellos eligen algún caso especial y argumentan que, en ese caso en particular, sería ventajoso reservarse una determinada cantidad de *copyright*. Y luego dicen que, por el bien de la uniformidad, esa cantidad de *copyright* debe aplicarse a todo. Entonces, por supuesto, eligen el caso especial en donde puedan obtener la mayor rentabilidad. Pero así como pagar mil dólares por un auto nuevo puede ser un trato ventajoso, mientras que pagar cien dólares por una botella de leche puede ser un trato horrible, también en lo que se refiere al *copyright* debemos considerar las diferentes clases de trabajo.

TIPOS DE TEXTOS Y DERECHOS

Para todo tipo de escritos funcionales (recetas, programas para computadoras, manuales y libros de texto, obras de consulta como diccionarios y enciclopedias) los problemas son básicamente los mismos y se pueden aplicar las mismas conclusiones. La gente debería tener la libertad de publicar una versión modificada de esos trabajos, porque es muy útil modificar trabajos funcionales.

Las necesidades de todos no son siempre las mismas. Yo puedo haber escrito tal obra (o desarrollado tal programa) para hacer el trabajo que necesito, pero tu idea sobre el trabajo que debería hacerse puede ser algo diferente. Puede haber otras personas que tengan las mismas necesidades que las tuyas, y tu versión modificada puede ser buena para ellos.

Todas las personas que cocinan saben esto y lo han sabido por cientos de años. Es normal hacer copias de recetas y dárselas a otra gente, y también es normal modificar una receta. Si uno cambia una receta y cocina para sus amigos y a ellos les gusta lo que están comiendo, podrán decir: "¿Me darías la receta?". Entonces uno quizá escriba su versión y les dé copias. Esto es exactamente lo mismo que, mucho después, nosotros hemos empezado a hacer en la comunidad del *software* libre.

Ése es un caso. El segundo tipo de trabajo son los trabajos cuyo propósito es decir lo que cierta gente piensa: memorias, ensayos de opinión, publicaciones científicas, ofertas de compra y venta, catálogos de artículos para vender. Esos trabajos han sido escritos para decir qué es lo que alguien piensa, o qué vio, o qué cree. Modificarlos sería representar mal a los autores. Así que modificar estos trabajos no es una actividad socialmente útil. Y entonces el copiado textual es lo único que la gente realmente necesita que se permita hacer.

La siguiente pregunta es: ¿debería la gente tener derecho a hacer copias textuales con fines comerciales? ¿O es suficiente con las no comerciales? Se trata de dos actividades diferentes, así que podemos considerar las preguntas por separado: el derecho a hacer copias textuales no comerciales y el derecho a hacer copias textuales comerciales. Podría ser una buena política de compromiso mantener el *copyright* protegiendo el copiado textual comercial, pero permitir a todos el copiado textual no comercial. De esta manera, el *copyright* sobre el copiado textual comercial, así como sobre todas las versiones modificadas –sólo el autor podría aprobar una versión modificada– seguiría proveyendo el mismo flujo de ganancia que provee ahora para costear la escritura de cualquiera de estos trabajos. Permitir el copiado textual no comercial significa que el *copyright* ya no tendrá que entrometerse en el hogar de cada uno. Se vuelve una regulación industrial otra vez, fácil de hacer cumplir e indolora. Ya no requiere castigos draconianos e informantes en pos de su cumplimiento. Obtenemos la mayor parte del beneficio –y evitamos la mayor parte del horror– del actual sistema.

La tercera categoría de trabajos son los trabajos estéticos o de entretenimiento, donde lo más importante es la sensación de apreciar el trabajo. Para estos trabajos, la cuestión de la modificación es muy complicada porque, por un lado, está la idea de que estos trabajos reflejan la visión de un artista, y cambiarlos es distorsionar esa visión. Por otro lado, tenemos el hecho de que existe el proceso folklórico, donde una comunidad modificando un trabajo puede, a veces, producir un resultado extremadamente rico. Algunas de las obras de Shakespeare usaron historias tomadas de otras obras. Si las leyes de *copyright* actuales hubieran tenido efecto entonces, esas obras hubieran sido ilegales.

Es difícil decir qué es lo que deberíamos hacer acerca de la publicación de versiones modificadas de un trabajo estético o artístico. Tal vez haya que buscar más subdivisiones de la categoría. Por ejemplo, puede ser que todo el mundo debería ser libre de publicar versiones modificadas de los escenarios de juegos de computadora. Pero una novela tal vez debería ser tratada de manera diferente mediante algún tipo de acuerdo con el autor original.

PROYECTO VENUS

Cuando hayamos superado esta etapa de transición y las redes de computadoras constituyan una realidad efectiva, podemos imaginar otra forma para que los autores consigan dinero por su trabajo. Imaginemos que tenemos un sistema de dinero digital que paga nuestro trabajo. Imaginemos que ese sistema permite enviar dinero digital a través de Internet. E imaginemos que el copiado textual de los trabajos estéticos está permitido. Pero están escritos de tal modo que cuando estás escuchando, o leyendo, o mirando uno de ellos, aparece una caja, a un lado en tu pantalla, que dice "haga click aquí para enviarle un dólar al autor" (o al músico, o lo que sea). Simplemente permanece ahí, no se interpone en tu camino, está al lado, recordándote que es algo bueno apoyar a los artistas.

Si nos gusta el trabajo que estamos leyendo o escuchando, eventualmente diremos: "¿Por qué no darle a esta gente un dólar? Es sólo un dólar. ¿Qué es eso? Ni siquiera lo extrañaré". Lo bueno de esto es que hace del copiado el aliado de los autores y los músicos. Cuando alguien le envía por correo electrónico a un amigo una copia de algo que le gustó, ese amigo podría también enviar un dólar al autor. Incluso podríamos enviar un dólar más de una vez. De todos modos, ese dólar es más de lo que los artistas obtienen hoy si uno compra el libro o el CD, pues ellos obtienen una minúscula fracción del precio de venta. Los mismos editores que están exigiendo pleno poder sobre los derechos del público, en nombre de los autores y creadores, les están dando migajas a esos autores y creadores, todo el tiempo. ♣

En la próxima entrega: Debate con Richard Stallman

trad. Christian Rovner

EL EXTRANJERO

PARS VITE ET REVIENS TARD
Fred Vargas
Viviane Harry
París, 2001
348 págs. 15 euros

Fred Vargas viene escribiendo policiales desde hace casi una década, pero la consagración no le llegó sino hasta 2000, con *L'Homme à l'invers*, novela que obtuvo los dos premios al género más importantes de Francia. Antes que Vargas, Daniel Pennac había capturado al público y a la crítica con su serie sobre monsieur Malaussène. Su detective y narrador, integrante de una nueva Francia, trabajaba de chivo expiatorio y vivía en el barrio multiétnico de Belleville, con una familia más y más numerosa a medida que se sucedían las novelas. Esencialmente, además, hablaba un francés callejero, veteado de árabe y argot y tan brioso como para hacernos aferrar las solapas del libro. Pennac sin duda revitalizó el policial mediante la combinación de materiales populares con una narración elevadamente literaria. Ahora que la serie Malaussène ha llegado a su fin, Fred Vargas parece ser la heredera legítima. Como en Pennac, sus detectives –tres historiadores desocupados y neuróticos– se repiten de libro a libro. Y, también como en Pennac, estamos frente a una erudición inusual (Pennac es profesor de literatura francesa; Vargas, arqueóloga).
La nueva novela de Vargas, *Pars vite et reviens tard*, tiene un comienzo a todas luces espectacular. En varios edificios de París han aparecido, pintadas sobre las puertas, figuras de cuatros invertidos; como nos enteramos en seguida, se trata de talismanes contra la peste. Mientras tanto, en una plaza de Montmartre, un lector de noticias local (un *crieur*, anacrónica profesión francesa que Vargas revive convincente y deliciosamente en esta novela) da voz a oscuros mensajes anónimos que le envían por correo y hablan, por supuesto, de la peste. No tarda en aparecer un cadáver. Lleva picaduras de pulgas y está ennegrecido con carbón, simulando los síntomas que según la tradición popular produce la muerte negra. Si algo está claro es que el asesino es un maniático simbolista. Esta vez, el caso le tocará al jefe de la policía parisina, pero sin la ayuda de los historiadores la resolución sería imposible. Porque no estamos en el terreno de Dupin o Holmes, donde la razón es todopoderosa, sino en el basural mcbaineano del procedural; la clave se encuentra en la acumulación de detalles circunstanciales y en el cruce de prácticas y saberes diversos. *Pars vite* da rienda al humor y hasta a cierto lirismo, teje varios subargumentos y contiene una encantadora lista de personajes. Pero las palmas se las lleva el narrador, incisivo, vivaz, tierno, arrabalero, todo a la vez.

MARTÍN SCHIFINO





abolir totalmente el *copyright*. Para pensar inteligentemente, lo primero que debemos reconocer es que no hay razón para tener una política uniforme de *copyright* en relación con todo tipo de información.

De hecho, no es ése el caso actualmente porque hay un montón de excepciones. La música es tratada de manera muy diferente por la ley de *copyright*. Pero la arbitraria insistencia en la necesidad de uniformar el tratamiento es esgrimida por los editores astutamente. Ellos eligen algún caso especial y argumentan que, en ese caso en particular, sería ventajoso reservarse una determinada cantidad de *copyright*. Y luego dicen que, por el bien de la uniformidad, esa cantidad de *copyright* debe aplicarse a todo. Entonces, por supuesto, eligen el caso especial en donde puedan obtener la mayor rentabilidad. Pero así como pagar mil dólares por un auto nuevo puede ser un trato ventajoso, mientras que pagar cien dólares por una botella de leche puede ser un trato horrible, también en lo que se refiere al *copyright* debemos considerar las diferentes clases de trabajo.

TIPOS DE TEXTOS Y DERECHOS

Para todo tipo de escritos funcionales (recetas, programas para computadoras, manuales y libros de texto, obras de consulta como diccionarios y enciclopedias) los problemas son básicamente los mismos y se pueden aplicar las mismas conclusiones. La gente debería tener la libertad de publicar una versión modificada de esos trabajos, porque es muy útil modificar trabajos funcionales.

Las necesidades de todos no son siempre las mismas. Yo puedo haber escrito tal obra (o desarrollado tal programa) para hacer el trabajo que necesito, pero tu idea sobre el trabajo que debería hacerse puede ser algo diferente. Puede haber otras personas que tengan las mismas necesidades que las tuyas, y tu versión modificada puede ser buena para ellos.

Todas las personas que cocinan saben esto y lo han sabido por cientos de años. Es normal hacer copias de recetas y dárselas a otra gente, y también es normal modificar una receta. Si uno cambia una receta y cocina para sus amigos y a ellos les gusta lo que están comiendo, podrán decir: "¿Me darías la receta?". Entonces uno quizá escriba su versión y les dé copias. Esto es exactamente lo mismo que, mucho después, nosotros hemos empezado a hacer en la comunidad del *software* libre.

Ése es un caso. El segundo tipo de trabajo son los trabajos cuyo propósito es decir lo que cierta gente piensa: memorias, ensayos de opinión, publicaciones científicas, ofertas de compra y venta, catálogos de artículos para vender. Esos trabajos han sido escritos para decir qué es lo que alguien piensa, o qué vio, o qué cree. Modificarlos sería representar mal a los autores. Así que modificar estos trabajos no es una actividad socialmente útil. Y entonces el copiado textual es lo único que la gente realmente necesita que se permita hacer.

La siguiente pregunta es: ¿debería la gente tener derecho a hacer copias textuales con fines comerciales? ¿O es suficiente con las no comerciales? Se trata de dos actividades diferentes, así que podemos considerar las preguntas por separado: el derecho a hacer copias textuales no comerciales y el derecho a hacer copias textuales comerciales. Podría ser una buena política de compromiso mantener el *copyright* protegiendo el copiado textual comercial, pero permitir a todos el copiado textual no comercial. De esta manera, el *copyright* sobre el copiado textual comercial, así como sobre todas las versiones modificadas –sólo el autor podría aprobar una versión modificada– seguiría proveyendo el mismo flujo de ganancia que provee ahora para costear la escritura de cualquiera de estos trabajos. Permitir el copiado textual no comercial significa que el *copyright* ya no tendrá que entrometerse en el hogar de cada uno. Se vuelve una regulación industrial otra vez, fácil de hacer cumplir e indolora. Ya no requiere castigos draconianos e informantes en pos de su cumplimiento. Obtenemos la mayor parte del beneficio –y evitamos la mayor parte del horror– del actual sistema.

La tercera categoría de trabajos son los trabajos estéticos o de entretenimiento, donde lo más importante es la sensación de apreciar el trabajo. Para estos trabajos, la cuestión de la modificación es muy complicada porque, por un lado, está la idea de que estos trabajos reflejan la visión de un artista, y cambiarlos es distorsionar esa visión. Por otro lado, tenemos el hecho de que existe el proceso folklórico, donde una comunidad modificando un trabajo puede, a veces, producir un resultado extremadamente rico. Algunas de las obras de Shakespeare usaron historias tomadas de otras obras. Si las leyes de *copyright* actuales hubieran tenido efecto entonces, esas obras hubieran sido ilegales.

Es difícil decir qué es lo que deberíamos hacer acerca de la publicación de versiones modificadas de un trabajo estético o artístico. Tal vez haya que buscar más subdivisiones de la categoría. Por ejemplo, puede ser que todo el mundo debería ser libre de publicar versiones modificadas de los escenarios de juegos de computadora. Pero una novela tal vez debería ser tratada de manera diferente mediante algún tipo de acuerdo con el autor original.

PROYECTO VENUS

Cuando hayamos superado esta etapa de transición y las redes de computadoras constituyan una realidad efectiva, podemos imaginar otra forma para que los autores consigan dinero por su trabajo. Imaginemos que tenemos un sistema de dinero digital que paga nuestro trabajo. Imaginemos que ese sistema permite enviar dinero digital a través de Internet. E imaginemos que el copiado textual de los trabajos estéticos está permitido. Pero están escritos de tal modo que cuando estás escuchando, o leyendo, o mirando uno de ellos, aparece una caja, a un lado en tu pantalla, que dice "haga click aquí para enviarle un dólar al autor" (o al músico, o lo que sea). Simplemente permanece ahí, no se interpone en tu camino, está al lado, recordándote que es algo bueno apoyar a los artistas.

Si nos gusta el trabajo que estamos leyendo o escuchando, eventualmente diremos: "¿Por qué no darle a esta gente un dólar? Es sólo un dólar. ¿Qué es eso? Ni siquiera lo extrañaré". Lo bueno de esto es que hace del copiado el aliado de los autores y los músicos. Cuando alguien le envía por correo electrónico a un amigo una copia de algo que le gustó, ese amigo podría también enviar un dólar al autor. Incluso podríamos enviar un dólar más de una vez. De todos modos, ese dólar es más de lo que los artistas obtienen hoy si uno compra el libro o el CD, pues ellos obtienen una minúscula fracción del precio de venta. Los mismos editores que están exigiendo pleno poder sobre los derechos del público, en nombre de los autores y creadores, les están dando migajas a esos autores y creadores, todo el tiempo. ♣

En la próxima entrega: Debate con Richard Stallman

trad. Christian Rovner

"pirata" se aplicaba a los editores que no pagaban al au-
sentido ha sido completamente dado vuelta y se usa
ente de que sólo un malvado enemigo del pueblo podría
insinuando que compartir algo con un vecino es el
barco.

EL EXTRANJERO

PARS VITE ET REVIENS TARD
Fred Vargas
Viviane Harry
París, 2001
348 págs. 15 euros

Fred Vargas viene escribiendo policiales desde hace casi una década, pero la consagración no le llegó sino hasta 2000, con *L'Homme à l'invers*, novela que obtuvo los dos premios al género más importantes de Francia. Antes que Vargas, Daniel Pennac había capturado al público y a la crítica con su serie sobre monsieur Malaussène. Su detective y narrador, integrante de una nueva Francia, trabajaba de chivo expiatorio y vivía en el barrio multiétnico de Belleville, con una familia más y más numerosa a medida que se sucedían las novelas. Esencialmente, además, hablaba un francés callejero, veteado de árabe y argot y tan brioso como para hacernos aferrar las solapas del libro. Pennac sin duda revitalizó el policial mediante la combinación de materiales populares con una narración elevadamente literaria. Ahora que la serie Malaussène ha llegado a su fin, Fred Vargas parece ser la heredera legítima. Como en Pennac, sus detectives –tres historiadores desocupados y neuróticos– se repiten de libro a libro. Y, también como en Pennac, estamos frente a una erudición inusual (Pennac es profesor de literatura francesa; Vargas, arqueóloga).

La nueva novela de Vargas, *Pars vite et reviens tard*, tiene un comienzo a todas luces espectacular. En varios edificios de París han aparecido, pintadas sobre las puertas, figuras de cuatros invertidos; como nos enteramos en seguida, se trata de talismanes contra la peste. Mientras tanto, en una plaza de Montmartre, un lector de noticias local (un *crieur*, anacrónica profesión francesa que Vargas revive convincente y deliciosamente en esta novela) da voz a oscuros mensajes anónimos que le envían por correo y hablan, por supuesto, de la peste.

No tarda en aparecer un cadáver. Lleva picaduras de pulgas y está ennegrecido con carbón, simulando los síntomas que según la tradición popular produce la muerte negra. Si algo está claro es que el asesino es un maniático simbolista. Esta vez, el caso le tocará al jefe de la policía parisina, pero sin la ayuda de los historiadores la resolución sería imposible. Porque no estamos en el terreno de Dupin o Holmes, donde la razón es todopoderosa, sino en el basural mcbaineano del procedural; la clave se encuentra en la acumulación de detalles circunstanciales y en el cruce de prácticas y saberes diversos. *Pars vite* da rienda al humor y hasta a cierto lirismo, teje varios subargumentos y contiene una encantadora lista de personajes. Pero las palmas se las lleva el narrador, incisivo, vivaz, tierno, arrabalero, todo a la vez.

MARTÍN SCHIFINO

FAUSTO



BOCA DE URNA

Los libros más vendidos de la semana en las mesas de saldos de Libroshop

Ficción

1. *Aves de presa*
Wilbur Smith
(Emecé, $ 4)

2. *Causa justa*
John Grisham
(Ediciones B, $ 5)

3. *El rabino*
Noah Gordon
(Ediciones B, $ 5)

4. *Entrevista con el vampiro*
Anne Rice
(Ediciones B, $ 5)

5. *El médico*
Noah Gordon
(Ediciones B, $ 7)

6. *Navío del oro*
Gary Kinder
(Ediciones B, $ 5)

7. *Arráncame la vida*
Angeles Mastretta
(Planeta Agostini, $ 4)

8. *El último Don*
Mario Puzo
(Ediciones B, $ 4)

No Ficción

1. *Hatha Yoga*
Sivananda Radha
(Ediciones Lidium, $ 4)

2. *Meditación Zen con terapia*
Hirai
(Ibis, $ 4)

3. *Nacimiento del mundo moderno*
Paul Johnson
(Ediciones B, $ 4)

4. *Hace muchos años*
Paul McCartney
(Ediciones B, $ 6)

5. *Sutra de Benarés*
Samuel Wolpin
(Ibis, $ 7)

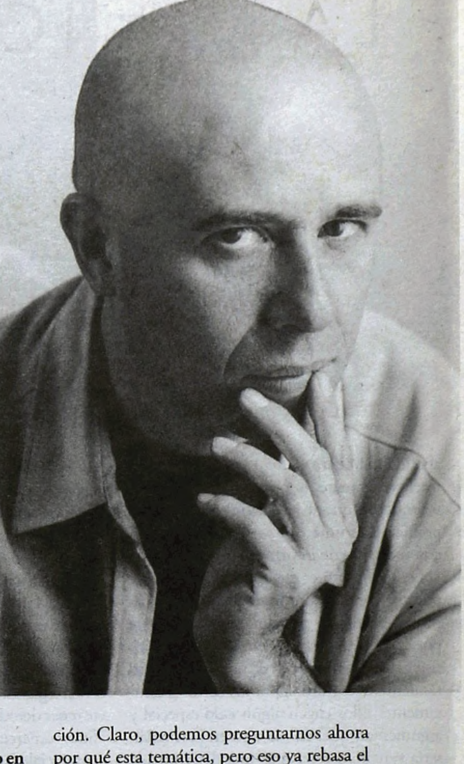
6. *Libro del amor*
Ackerman y Mackin *(Ibis, $ 6)*.

7. *Salud y belleza*
Daniela Guidi
(Ibis, $ 6)

8. *Poder curativo de la arcilla*
Robert Dextreit
(Ibis, $ 4)

ENTREVISTA

NATURALEZA MUERTA



Mario Bellatín es una *rara avis* de las letras latinoamericanas. A caballo entre dos identidades nacionales (mexicano educado en Perú), su literatura ha hecho del despojamiento y la desterritorialización sus únicas consignas. A continuación, una entrevista con el reciente ganador del prestigioso premio Villaurrutia.

POR BETINA KEIZMAN, DESDE MÉXICO

Mario Bellatín concibe su escritura como una intensa reflexión sobre el acto de escribir y su concepción acerca de lo que es (o debiera ser) un texto literario ha sido fundamental a la hora de desarrollar su obra. Nació en México en 1960. De padres peruanos, vivió parte de su vida en Perú. Ha estudiado teología, es profesor universitario y luego de estudiar cinematografía en Cuba, regresó a México donde ha publicado siete novelas cortas y *Flores*, por el que acaba de obtener el premio Villaurrutia. Sus datos biográficos son escuetos, acordes con una propuesta que enfatiza la autonomía de la literatura y la construcción de la obra como un cosmos independiente del autor, del contexto histórico y de toda coartada circunstancial. Por eso, aunque sus libros abordan temas que van desde la enfermedad y la muerte hasta los grupos secretos y las relaciones asfixiantes, lo hacen "extrañando" cada tema de tal suerte que los mundos de la literatura de Bellatín resultan inverosímiles construcciones literarias que se precian de su propia artificialidad.

Nos encontramos con un hombre joven, calvo y pálido, que recuerda a algún actor del cine expresionista alemán (mezcla de Nosferatu y doctor Caligari). En su casa hay fotografías de las que se suelen calificar de artísticas y es, en general, un ambiente aireado, con pocos adornos. Hay un gato dando vueltas por ahí. Bellatín habla de un modo enfático, sin ocultar el brazo ortopédico que maneja con evidente habilidad. Habla de su literatura, de su proyecto y a cada momento pregunta: "¿No estoy siendo claro?". Dice, refiriéndose a su "doble nacionalidad", mexicana y peruana: "Mis libros son como un reflejo de no pertenencia a ninguno de los dos países, y de alguna manera una pertenencia únicamente a lo literario, a un mundo de ficción".

¿Qué lo ha marcado del Perú y de México?

–Hice un libro, *Poeta ciego*, en que de alguna manera está soterrado este estado de terror (se refiere a Sendero Luminoso). Pero no es algo que me ha marcado como una experiencia traumática y sí más bien vivencial, intelectual. Era un pretexto, como toda la realidad, que para mí se convierte en pretexto para crear un espacio literario. En el caso de *Poeta ciego* era tomar como base ciertos aspectos totalmente absurdos, insólitos, del pensamiento fanático para de inmediato universalizarlos; y claro, mi experiencia más cercana con el fanatismo, de violencia desbocada, era con Sendero. Pero, de ahí a que me haya marcado... no.

Es difícil reconocer a Sendero Luminoso en *Poeta ciego*, donde el protagonista funda una secta alrededor de las irregularidades de la piel y el poder funesto o promisorio de los lunares...

–En el Perú sí. En Perú se leyó a partir de Sendero. Era como qué barbaridad, cómo me burlaba de los muertos, cómo hacía ese tratamiento de lo sectario cuando había grandes tratados sobre este tipo de conductas. Sacaban a colación *La guerra del fin del mundo*, por ejemplo. De alguna manera apelaban a este tratamiento de respeto a lo histórico, a lo social, a entender las causas. En Latinoamérica todavía hay este rezago, la idea de las grandes verdades. Previo a *Poeta ciego* hubo una obra de teatro que se hizo con los borradores de la novela. La obra se llamaba *Blackout, los cadáveres valen menos que el estiércol*. Era un teatro muy contemporáneo, bastante kantoriano. Y sí, la gente no estaba dispuesta a verse reflejada desde otra perspectiva frente a lo que había sucedido. Pienso que mientras no se establezca otro tipo de lector y de espacio para lo literario, todavía va a existir esa lectura muy anclada en lo real, en lo social, que impedirá que surjan nuevas formas de escribir. Me parece que debería combatirse esta retórica a la cual estamos acostumbrados.

MALDITA LITERATURA

Los libros de Bellatín pasean por los mundos de la muerte y sus cuidados (en *Salón de belleza*), la violencia y los fenómenos masivos (en *Poeta ciego*), las relaciones maternales y su predeterminación(en *Efecto invernadero*), las sociedades apocalípticas y su efecto en los individuos (en *Canon perpetuo*) y las relaciones padres-hijos (en *Damas chinas*), pero estas temáticas inquietantes no apelan a la emoción del lector y nunca están expuestas de una manera evidente ni simplificadora. Las acciones de los personajes se desarrollan desde una superficie, bajo una mirada impasible que vuelve inútiles los abordajes habituales. Hay en sus personajes una obsesión por los rituales, por la reproducción de determinadas formas y movimientos que, como cierta filosofía oriental, encuentran en la repetición un saber más vinculado con la iluminación mística que con la concatenación racionalista.

Se ha considerado su literatura una literatura del mal...

–Tampoco me interesa hablar del mal en sí. Me interesa como algo que hace que el libro funcione, que sea un elemento de seducción. Claro, podemos preguntarnos ahora por qué esta temática, pero eso ya rebasa el campo de mi conciencia frente al texto. Eso ya no lo puedo explicar. Y también está el asunto de las máscaras, que es una constante. Hay una necesidad de esconderme; bueno, no a mí sino al narrador. Por eso muchas veces juego con elementos entre lo que aparentemente es verdad o mentira. Sucede por ejemplo con *Flores*. Lo de la talidomida y demás lo hice a propósito, para que piensen en mi mano. Como autor, trato de aparentar que no existo. También hay otro recurso: el de la simplicidad. Tratar de escribir de la manera más simple posible. Que lo pueda leer cualquier lector. Esa simplicidad, claro, es una apariencia, porque mis libros en realidad no son simples. *Flores*, si lo cuento, puede sonar muy *kitsch*. Ésa era la disyuntiva. Apelar a lo *kitsch* para que pudiera funcionar la estructura. Es como si fuera un ramo de flores. Incluso en el epígrafe digo que hay que leer este libro como si fuera una flor. Y de repente hay una escena muy fuerte. Se me ha dicho que es un libro muy intelectual. No sé. Yo digo que hay la posibilidad de que un libro pueda leerse como una flor.

Se aleja de lo convencional: no hay diálogos en sus libros, los personajes no tienen nombres concretos, son el Amante, el Poeta... ¿Qué busca con este despojamiento?

–Lo que busco es que todos los elementos de la estructura estén justificados internamente para lograr una fidelidad propia, cerrada, que es la que me interesa en los textos. Pienso la escritura como una naturaleza muerta por completo inventada. De un tiempo a esta parte he trabajado una línea de textos como si fueran traducidos. Eso me permite realzar un poco más esta distancia con respecto al lenguaje. Yo pensaba que eso lo podía lograr con el idioma, buscando un idioma que tuviera pocos recursos, y cómo a partir de esa limitación hacer lo mismo que se hace con otro idioma. Antes tenía una tabla de la narración, y la sigo teniendo, aunque no necesariamente por escrito: no apellidos, no color, no diálogos, no nada. Quería constreñir totalmente los recursos, para tratar de contar de una manera desligada. Forzar los textos para que yo, sin recursos, pudiera contar lo que quería decir. Y se puede vislumbrar a través de este forzamiento un cierto estilo a partir de la negación. En mi última novela hay diálogo, porque ya agoté la narración sin diálogos. Hay que partir de cero. Yo no quería partir de una retórica de escritura preestablecida que me impidiera nombrar las cosas nuevamente. ♣

LAS ONCE MIL VERGAS

LA VIDA SEXUAL DE CATHERINE M.
Catherine Millet
trad. Jaime Zulaika
Anagrama
Barcelona, 2001
254 págs. $ 16

POR ALAN PAULS

En abril de 2001, poco después de cumplir cincuenta años, Catherine Millet, fundadora y jefa de redacción de *Art Press*, una de las revistas de arte contemporáneo más prestigiosas de Europa, sacudió la rutina sofisticada de su vida pública con un instrumento portátil y eficaz, el único, por otra parte, capaz de revitalizarla de un día para el otro: la confesión de su vida privada. Con la publicación de *La vida sexual de Catherine M.*, quizás el *outing* más impactante de los últimos años de la vida intelectual francesa, el mundo accedió de golpe a una frondosa trastienda libidinal que no hubiera desentonado en una fantasía de Sade, Emmanuelle Arsan o Catherine Breillat, pero que, asociada con la autora del ensayo *L'art contemporain* (1997) y la curadora del pabellón francés de la Bienal de Venecia de 1995, no podía no levantar polvaredas. Pronto Bernard Pivot y la TV aportaron lo suyo: en septiembre, el libro había vendido casi 270 mil ejemplares en Francia, encabezaba la lista de bestsellers en Alemania y amenazaba con traducirse a 24 lenguas más. El "efecto escándalo", sin embargo, fue más bien desparejo. Mientras Philippe Sollers ensalzaba a Millet como ejemplo de pudor, los medios la asociaban con el boom de *Loft Story* (versión francesa de "Gran Hermano"), la revista *Marie Claire* le diagnosticaba frigidez compulsiva y un brulote en el diario *Le Monde* la acusaba de ninfómana. Del poder eclesiástico, en cambio, el único en hacerle frente fue el arzobispo de Como (Italia), que se la topó en un programa de la RAI y le comentó dos nimiedades: que su libro era "menos filosófico que los de Sade" y que no le hubiera gustado estar casado con ella (la pareja de Millet, el novelista y fotógrafo Jacques Henric, ya había dado su opinión sobre el asunto al publicar *Leyendas de Catherine M.*, un álbum de desnudos integrales de su mujer, casi en simultáneo con *La vida sexual de Catherine M.*).

A lo largo de doscientas cincuenta páginas de impecable prosa francesa, Millet, en efecto, no parece guardarse nada. Desde los 18 años se ha pasado la vida (esa "otra" vida) gozando sin parar, indiscriminadamente, alimentando y refinando una verdadera "maquinaria fabril de placer". Ha gozado sola, de a dos, en *ménages-à-trois* y *à quatre*, en orgías multitudinarias; con novios, amantes, artistas de renombre y perfectos desconocidos; en la cama y en el campo, en *lofts* y en camionetas municipales, en ascensores y trenes, en baños de museos, clubes de *swingers*, camiones, estacionamientos, estadios de fútbol; ha gozado por vía vaginal, anal (su modalidad preferida) y mixta, y, de fellatios a sopapos, pasando por una rica variedad de lluvias, ha impartido todos los goces imaginables; ha fornicado en cuatro patas (su posición favorita), de pie contra los paredones del Bois de Boulogne, estaqueada sobre el capó de un auto, tendida en el estaño de un bar; ha fornicado con hombres y (circunstancialmente) con mujeres, con padres e hijos, con tíos y sobrinos.

Y lo que parece enhebrar esas aventuras, más allá de la distribución temática, tan francesa, con que Millet las ordena ("El número", "El espacio", "El espacio replegado", "Detalles"), es una suerte de constatación pura: *le gusta gozar*. Así, sin razones ni rodeos, sin justificaciones secundarias y sin atenuantes. Y el carácter *absoluto* y casi atontado que esa perogrullada cobra en su libro irradia una extrañeza que no es el menor de sus méritos. Como buena pornógrafa (y buena francesa), Millet no omite citar a Georges Bataille, máxima autoridad nacional en asuntos de heterodoxia erótica, y tampoco ese clásico de la ficción sadomasoquista que es *Historia de O*, con cuya heroína confiesa identificarse; el resto de las alusiones no necesita ser explícito para ser flagrante; está presente en la pasión descriptiva, la voluntad encarnizada de orden y clasificación, la reivindicación de una mirada obtusa –enemiga del sentido común y sus naturalizaciones–, el barroquismo sintáctico, la incontinencia sinonímica y esa mezcla de fenomenología, lacanismo y estética posestructuralista que Millet aplica al vasto parque de vergas que le tocó en suerte con la misma naturalidad con que en *Art Press* las usa para desmenuzar el dado hermético de Tony Smith o el último libro de Giulio Carlo Argan. Pero Millet, contra Bataille, no subordina el sexo –ni su vida sexual, ni el relato que hace de esa vida– a ninguna otra dimensión de la experiencia humana, llámese amor, éxtasis, experiencia de la pérdida o incluso religiosidad. Es inútil buscar cualquier trascendencia en *La vida sexual de Catherine M.*; el sexo no da a ningún más allá, no comunica con ninguna esfera que, incluyéndolo, le daría el sentido del que se da el lujo de prescindir su práctica. Pero ese lujo es lo que Millet define, defiende y atesora como su bien más preciado: el sexo como inmanencia pura, como laboratorio de posibilidades gratuitas, incluso como tautología.

De ahí –de esa especie de radical "achatamiento" de la experiencia sexual– la gracia despreocupada con que el libro de Millet, tan preocupado por listar, computar, catalogar, ignora por completo una exigencia clásica de la autobiografía erótica: la valoración. Pura inmanencia, el sexo pasa a ser el imperio de la indiscriminación, un espacio pragmático, libre de jerarquías, donde toda escena, todo *partenaire* y todo órgano parecen tener el mismo derecho a existir. "Da igual": la fórmula de la indiferencia es aquí, también, el principio que permite las máximas intensidades del deseo y esa paradoja, tan sintonizada, por otra parte, con el *Zeitgeist* contemporáneo, es otro de los hallazgos de este libro singular. A los muchos estereotipos de identidad que la acechaban –la ninfómana, la mujer fatal, la seductora, la puta, la transgresora, la liberada–, Catherine Millet opone una figura extraña, ociosa, casi houellebecquiana, la *disponible*, que reivindica la pereza, anula la vieja enemistad entre deseo y docilidad y promete lo que parecía imposible: que lo sagrado nazca de la indiferencia. ♣



ESTE SÍ

Encontramos en la revista *Nuovi Argomenti* (dirigida por Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini y, más tarde, por Leonardo Sciascia), varios poemas de Giorgio Agamben. En esa revista-faro de los años sesenta, el joven Agamben comenzó a publicar sus ensayos filosófico-literarios (sobre Kafka, Benjamin, Musil, etc.) y, en los números 11 (julio-septiembre de 1968), 20 (octubre-diciembre de 1970) y 23-24 (julio-diciembre de 1971), tres breves conjuntos de poemas que reescriben a Rimbaud, Nietzsche, Mandelstam, San Juan de la Cruz: "Ricerca della pietra e dell'ombra", "Il Dio Nuovo" y "Tre poesie. Entre el alma y lo esposo". Ofrecemos a los lectores de *Radarlibros* la traducción de uno de esos poemas, jamás publicados antes en castellano.

DIEGO BENTIVEGNA

Al dios Dionisio

En tu cuarto las muñecas envueltas en gasa se envenenan
la hermana espía en un rincón sus transfiguraciones
la casa tiene grandes corredores y ventales de vidrio sobre el mar.

Cómo estás enfermo de partidas, cómo tus malvadas ganas
me poseen. Dices: toda la noche caminaré
en tu sangre, hasta que tu respiración se
transforme en piedra.

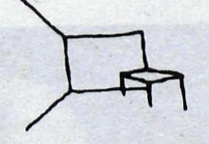
Duermo mal, ídolo de miel.

¿O tendré que llevarte la luz de los venenos?
el blanco huevo de reptil
de tu sexo
experto de narcosis.

Tienes la frente alunada, caminas en cuatro patas como Anubis,
morir por ti significa criar un pequeño monstruo.
estás caliente de sangre y hueles a mar.

¿Cómo podrás darme el olor de los monstruos?
Ilumina mis manos.
Toda cosa que tocas se hace hiedra negra y esperanza.







SIESTA NO SE DUERME

El sello Siesta acaba de distribuir los libros que alcanzó a realizar en el marco del Plan de Promoción a la Edición de Literatura Argentina de la Secretaría de Cultura de la Nación y que, una vez más, revelan la vitalidad de la poesía argentina.

POR DELFINA MUSCHIETTI

El sello editorial Siesta sigue publicando y publica buena poesía. Y propicia el espacio de lectura que la poesía hace posible: detener el ritmo de la vida cotidiana y entrar en esa otra velocidad que bordea el estado del sueño. Admirable empresa, entonces, la de las pequeñas editoriales independientes que publican poesía en Buenos Aires. Una traductora suiza decía hace un tiempo, muy admirada: "Ustedes, los sudamericanos, son como volcanes produciendo y produciendo". En medio del derrumbe, de la crisis, del agotamiento, aparecen estos libritos de poesía típicos de Siesta: chiquitos, finos y preciosos, pero pesados. Quiero decir, esos livianos libritos bellos en colores y diseño que levantan una propuesta fuerte, nada leve, nada superficial, aunque haya de todo (según el heterogéneo perfil de la poesía argentina que se produce hoy).

El recorrido comienza con *XXX*, el segundo libro de Marina Mariasch. Una escritura que crece con paso seguro y muestra la valentía inesperada de colocar como último poema una carta-crítica sobre el mismo libro que terminamos de leer. La carta sigue el camino que leemos en la poesía de Marina: desde "la parte afectadita/literario-pop" hasta los "gestos punk" o "el movimiento doble del realismo". Pero la pregunta es sobre el ritmo y el corte de los versos. Y el registro del lenguaje, también, que sin dejar de ser moderno abandona lo frívolo para internarse en una zona cada vez más ascética y descarnada en la visión de personajes, sus relaciones de género, su relación con este mundo cada vez más Tercer Mundo. Por eso, "llegó con el walkman/ hecho pedazos y una parte en tres/ descangallada": es decir, sintetiza electrónicamente esa realidad del corte y la destrucción del lenguaje poético y de los cuerpos; de buena parte, en fin, de lo que vivimos en nuestra historia de hoy.

Con *natatorio*, su segundo libro, Martín Rodríguez nos pone nuevamente frente a una de las escrituras jóvenes más originales de Buenos Aires. El que escribe, ya lo conocemos desde su libro anterior *agua negra*, da vueltas y vueltas como en un molinillo en ese circuito papá-mamá-abuela-hermanas-hermanos-primas-vida escolar, gira como en un torniquete y no nos da respiro. Fuera de cualquier sentimentalismo, corta y pela como con una navaja el verso, el ritmo, el aliento. Dolor y crudo el sentido del sexo y el sueño, la ausencia de todo amparo del canon, de cualquier prestigio literario. En el puro desamparo que nos recuerda a Vallejo. Así, pelado, como la encía cuando se cae el diente y con esas revelaciones "la/ abuela cuando hay un relámpago se le ilumina/ la espalda como un tubo/ de luz". Y algo que se corta y sangra siempre sin remedio, como una herida fantasma que reencarna.

Desde otro lugar, Carolina Cazes entrega su *demolición*. Con un registro fuertemente escatológico se insiste en focalizar en detalle exhaustivo la escena de lo feo y lo miserable. Naturalista, podríamos decir, con un aliento semi-Arlt o casi María Moreno en *El petiso orejudo*. Como en una exasperación también de aquel juego con el detritus corporal que Girondo y luego Perlongher pusieron en la escena de la poesía argentina. Pero aquí no hay por donde escapar, el fervor buñuelesco con el que se sigue la corte de lisiados y deformes, la vida mediocre y los desechos del cuerpo perduran en esa sensación de "tristeza y desolación" que no deja salida, y hace pensar un poco más allá de ese *close-up* exasperante de lo feo.

"Que yo descanse en esa telaraña" nos dice, en cambio, la voz de Osvaldo Bossi desde *fiel a una sombra*. Y su libro es clásico, melodioso y nuevo. Descubre en la manera de cortar y llegar al fin de verso, suspendiendo la sintaxis en forma suave, pero a la vez intrigante. Como ese Frankenstein que se levanta en la segunda parte del libro compuesto "en pedazos de carne muerta/ violentamente resucitada" y, envuelto en su halo de misterio, piensa que sobre "esta carne/ Eros construye su mejor melodía". Cuerpo escandido en el lenguaje, entonces, murmura el amor entre varonespara velar y descubrir en Frankenstein lo monstruoso de toda colonización cultural, de toda cultura. Clásico barroco de los noventa, juega con el aire pasoliniano de Narciso en el campo, de Buenos Aires a Saladillo, con esa ficción de trueque de paisajes que buena parte de nuestra mejor poesía trama en la telaraña de los márgenes. Y el agua de los versos fluye y fluye, siguiendo sinuosa los mínimos destellos del amor y el dolor.

El recorrido se detiene ahora en los flashes de *polaroid* de Anahí Mallol. Un índice compuesto todo en inglés impacta y nos guía por esta escritura donde la no-pureza del lenguaje se levanta como programa y como deseo. Escribir desde otra boca y otra lengua, reescribirse como el ejercicio que toda mujer está habituada a realizar en la cultura patriarcal se exhibe aquí como el protocolo de la poesía en esta serie de escenas y escenarios que desembocan en el "soy mujer/ lo confieso". Y que se suceden en una serie de instantáneas donde se despliegan y superponen cuerpos de mujer sobre los que presionan imágenes de los *mass media*, violencia de los discursos que otras voces traman, cosen y descosen. Por eso, la soledad que dicta "Jamás/ me gustaron/ las muñecas" adquiere la dimensión de un enunciado colectivo de desacato, de afición y apego por levantar la diferencia.

Con *lazlo y alvis* de Lucas Margarit volvemos a una poesía ascética y despojada. Breves poemas que caen sobre el blanco de la página haciendo moaré como la piedra en la superficie del agua. Vamos a la deriva, sorteando esos pequeños poemas-islas que nos hablan del amor de Lazlo por Alvis, del silencio y el recuerdo "para continuar/ dando nombre a los objetos". Como Benjamin pedía para los poetas. Esa voz, ese cuerpo entre el desierto y el agua, doble Lazlo y Alvis, hace de las palabras un mundo nuevo, adánico. Por eso el Ezra (nombre propio del poeta Pound) se vuelve ezra con minúscula, un soplo, un objeto pequeño que se mira y se da vuelta como un juguete entre las manos. Al principio o al final de verso ezra es como un amuleto de la voz que escribe, que se abre a otras lenguas como una salvación: "quien traduce /ave/ como muerta/ permanece/ entre lo inalterable".

Amplio el espectro de esta escritura nueva, entonces, y sólo una consigna: leer buena poesía. Como respirar en estos tiempos de asfixia, si el poema propone instalarse en otro sitio, en otro lugar desde donde mirar y pensar las cosas, los seres y las palabras lentamente. Permanecer por un tiempo en la diferencia, en ese estado contemplativo donde no cuentan los plazos de pago ni los vencimientos ni la cotización del dólar. Un sitio que Siesta cuida, como el letargo de Juanele Ortiz: ese estado de duermevela a expensas de la vía del sueño que, paradójicamente, sirve para percibir y pensar con una mayor sutileza y una detallada precisión. ♠